

Article

« Le déploiement d'un cri : sur deux oeuvres de René-Daniel Dubois »

Diane Pavlovic

Jeu : revue de théâtre, n° 32, (3) 1984, p. 87-97.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/28484ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

le déploiement d'un cri

sur deux oeuvres de rené-daniel dubois

26^{bis}, impasse du Colonel Foisy. Texte de René-Daniel Dubois, Montréal, Leméac, 1983, 80 p. Préface de Normand Chaurette (« Le jeune homme et la mort »), p. VII-XXIV.

Ne blâmez jamais les Bédouins. Texte et interprétation: René-Daniel Dubois. Mise en scène et scénographie: Joseph Saint-Gelais. Création des Productions Nero Strassenbahn Endstation présentée à la Licorne, du 24 avril au 23 juin 1984.

un texte, une représentation

La distance qui sépare les deux objets de cet article est à la fois immense et presque inexistante. Si l'écart — formel — indéniable de l'espace de la page à celui de la scène est doublé, de *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* à *Ne blâmez jamais les Bédouins*, de différences structurelles et anecdotiques qui opposent en effet les deux ouvrages, il est par contre assourdi par le dialogue soutenu que ces ouvrages



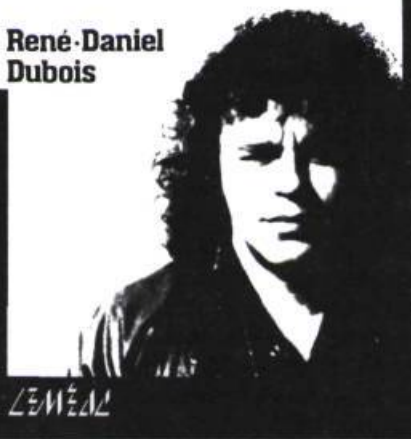
Un art de la pose: René-Daniel Dubois dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*. Photo: Normand Bastien.

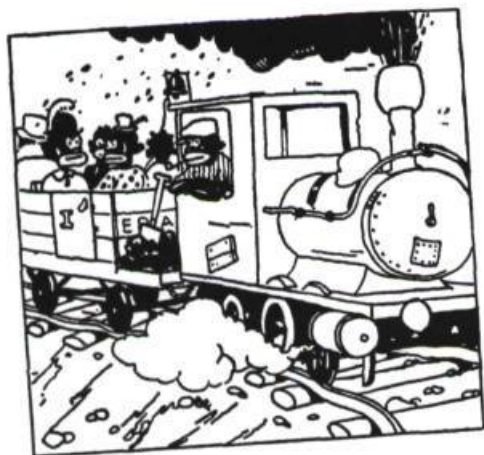
entretiennent entre eux. 26^{bis}, impasse du Colonel Foisy, un « château aveugle » abrite une princesse russe cousue de fil blanc qui, allongée sur un récamier, se débat avec ses fantasmes, avec son Auteur et avec l'« hénaurme accent slave » dont il l'a affublée — Madame et l'Auteur s'expriment par la bouche du même interprète qui pourra aussi, selon la suggestion d'une note préliminaire, jouer le rôle du Valet (apparu à la fin de la pièce pour, sinon livrer, du moins accompagner, de son discours blanc, la mort que Madame réclame). Quant aux *Bédouins*, spectacle-solo, la trame en est beaucoup plus touffue, mais elle enveloppe sous son vacarme la même intimité essentielle et, sous son agitation (trains, soldats, hélicoptères), sous la stratification de son champ allégorique (village indien avec ses sorciers, ses Ancêtres et son totem, jeune moine épris de Beauté se trouvant sur la ligne imaginaire qui décidera d'une guerre), elle ne s'immobilise pas moins en une sorte d'image dépouillée: dans un désert, un jeune Teuton, perché sur une falaise, regarde fixement une cantatrice ficelée à une voie ferrée et un « monstre » qui, sans la voir, s'en approche. La représentation s'appliquera à *pétrifier* cette scène, à en capter mouvement après mouvement, à lui installer une lenteur à même l'accélééré du reste, jusqu'à l'instant extrême où les trois personnages ainsi hiératisés fusionnent en un Être mythique qui est enfin la Vie — et où deux trains militaires lancés l'un vers l'autre atteignent, à cet endroit et à ce moment précis, leur point de contact.

Superposant la réflexion politique à la philosophie et au mysticisme, à la fois tragédies et mélodrames, ce texte et ce spectacle mêlent un humour jaune ou noir à une détresse profonde, et les complaisances, cabotinages, effets racleurs, à une panique qui ne prétend plus se censurer, qui exploite la veine du sensationnalisme autant que celle de la confiance troublée, et qui choisit d'éblouir même par des éclats qu'on sait être factices. Remplie de monstres, de vedettes de cinéma et de preux chevaliers, la dramaturgie de René-Daniel Dubois est criblée de références littéraires, artistiques et scientifiques qui en appellent à Freud et à Darwin aussi bien qu'à Proust, à Genet, à Mary Shelley, aux frères Grimm, à Hergé ou à Michel Tremblay. L'ensemble pourrait n'être que d'une sophistication maîtrisée mais tape-à-l'oeil. Or (sans ajouter à l'hagiographie duboisienne, déjà passablement envahissante), il faut lui reconnaître son statut de *texte*. S'il joue presque uniquement sur la séduction, il y joue trop sérieusement, et il s'y joue trop entièrement, pour que l'appel qu'il lance ne soit pas d'une urgence réelle. « Après m'avoir vue », proclame Madame dans 26^{bis}, « je vous dénie tout droit à m'oublier. » Cette quête de la durée, autant du monde que du privé, cette tentative de saisie dans un univers de fuites, voilà ce qu'exposait également le narrateur des *Bédouins*, dans une *parade* du corps où le flamboiement

26^{bis}, impasse du Colonel Foisy

René-Daniel
Dubois





Extrait de *Tintin au Congo*, par Hergé (fac-similé de l'édition originale, publié par Casterman): le sectionnement d'un drame. Suspension du temps et esthétique de l'excès.

ostentatoire n'était que l'étalement ultime de la même misère, du même dénuement, du même impérieux besoin.

**«telles qu'images offertes dès prime enfance»,
ou l'habit, ici, fait le moine**

L'esthétique — voire l'éthique — de *26bis* et des *Bédouins* repose entièrement sur le cliché, dans tous les sens du terme. C'est-à-dire autant dans l'exploitation de stéréotypes archi-éculés, dans la brutale mise en place de situations grossièrement dualistes que dans la découpe de l'espace et de la narration en une série de plans appartenant à la fois au film et à la bande dessinée. Il y a ici un art de la *pose*, un soulignement de l'artificialité qui, sous couvert de distanciation ironique, porte un regard en même temps fasciné et très lucide sur les mécanismes et sur les fondements du fantasme.

Dans la représentation des *Bédouins*, le travail corporel et vocal, d'une précision remarquable, fixait à chacun des personnages qu'incarnait le comédien une attitude immédiatement reconnaissable. Leurs postures et leurs accents déterminés, d'une économie et d'une clarté sans équivoque, faisaient de ces personnages des sortes de synthèses ou d'effigies d'eux-mêmes: bombement du torse et stylisation des membres (rappelant sa position sur une falaise en même temps que l'attitude d'un vainqueur) pour Weulf, jeune premier de culture allemande détenteur de la Force; agitation sinieuse, cajoleries et inflation verbale pour Michaela, cantatrice au tempérament hyperlatin; pour Flip, petit Québécois premier de classe au savoir encyclopédique mais au corps embarrassé, épaules voûtées et démarche mi-lourde, mi-nonchalante. Tous, à la limite (y compris les soldats, le professeur, les patrouilleurs, les quartiers généraux et même les trains, personnifications du Pouvoir), n'ont (ne sont) «que des couleurs», comme ces fanions dont le narrateur nous précise qu'ils «n'ont pas d'âme», et qui s'agitent autour d'une tunique vieillie «et du jeune moine qu'elle renfermait». Face à ces personnages, le narrateur se pose sans doute la question qui flotte dans la tête du jeune moine: «Est-ce le fanion qui bouge? [...] Est-ce le vent qui bouge? [...] Ou est-ce mon *esprit* qui bouge?»

«Question vaine» (elle n'est «qu'un jeu, mais le plus beau») à laquelle Michaela

Droussetchvili Tetriakov se consacre toute entière. Princesse russe « qui n'a de russe qu'un imbécile d'accent » (en effet, elle n'en a même pas le nom; *Michaela* n'est pas russe et *Droussetchvili* n'est pas un patronyme: reste *Tetriakov*, dont la terminaison sanctionne la vraisemblance du tout), elle se complait dans l'évocation raffinée d'un chic voluptueux et de commande. L'amant qu'elle dit attendre est « beau, grand et blond, bien sûr », il aura le pistolet à la main et viendra donner un peu de l'éclat qui manque à sa vie « bleu poudre et rose nanane ». Un Valet vient confirmer son côté vieille aristocratie et satisfaire aux exigences d'une « vraie pièce » de théâtre. Affichant sa gloire éteinte et sa réclusion, Madame se conçoit elle-même comme un décor. Elle surveille l'image qu'elle projette de l'oeil exercé et technique d'une caméra, dispose par son discours les courbes de son corps et en prévoit minutieusement les mouvements. « Je retournerai comme ceci, sur l'épaule droite, parce que de l'autre côté, il faudrait que je fasse le tour complet et mes pompons se prendraient dans le capitonnage »: l'héroïne de *26^{bis}* se confond avec son homonyme des *Bédouins*, pour qui l'opéra (art artificiel entre tous, comme on sait: la fiction y est constamment mise en relief) est d'abord prétexte à un discours continu sur l'autre face (les coulisses) du spectacle.

Madame insiste donc sur les subtilités du montage qu'on aurait ratées: « j'espère que vous avez saisi l'allusion: ceci est un flash-back. » Comme pour les *Bédouins*, où les plans se succèdent au rythme affolant des déplacements de l'interprète (et où l'action d'un même personnage subit donc de multiples interruptions), un même geste dans *26^{bis}* est sectionné en plusieurs moments, selon un procédé d'immobili-



Le narrateur, installant par son corps et par son regard l'espace de la fiction. Photo: Normand Bastien.

sation de chaque image qui n'en crée pas moins une illusion d'enchaînement. Issue de la bande dessinée, cette technique en emprunte en même temps l'excès, la typologie, le caractère caricatural — et la mythologie. Se rappelant ses lectures de *Tintin*, Madame évoque une scène dramatique où le héros, «coincé sur une voie ferrée venue on ne sait d'où et se déroulant vers plus loin encore», voit s'approcher, à grande vitesse, le «train de la mort». Situation qui est en quelque sorte à la base des *Bédouins*, sauf que cette fois c'est de deux trains qu'il s'agit, venant de directions et, surtout, d'idéologies, opposées.

Si l'Auteur de *26^{bis}* pose l'utopie d'un «mode d'emploi pour une vie à vivre telles qu'images offertes dès prime enfance», il est compréhensible que sa perception de l'univers cherche à passer par ces images. Les entités politiques occidentales des *Bédouins* s'appellent quand même Santa Claus et Lutin Vert: avant toute velléité de métaphorisation, dans quelque sens que ce soit, de cette façon dont on désigne le Pouvoir en place, une écoute «naïve» de la pièce ne peut éviter de relever la référence à partir de laquelle le système entier va s'élaborer.

«the black saints are coming»

Le Pouvoir en question prend évidemment toutes les allures d'une nouvelle religion: les régimes terroristes qui parcourent l'histoire ont tous eu, à des degrés divers, le même projet cosmogonique, passant par la même eschatologie et la même obsession du retour à une pureté originelle (pensons au nazisme). Et c'est bien de terrorisme qu'il s'agit ici, et d'une fin du monde qui s'annonce, avec violence, toute proche. Le crépuscule des dieux coïncide avec l'aube d'une nouvelle puissance — qui reprend le trajet de l'ancienne. «Le ciel est vide», remarque le narrateur des *Bédouins*, mais pas les déserts; sur terre la sacralisation se porte bien, et le combat qui s'y déroule est celui de deux mythologies qui s'affrontent — ou de deux systèmes somme toute bien connus: celui, biologique, des éléments naturels, et celui, culturel, de la déviation des comportements sociaux.

Les personnages aux prises avec le social (dans *26^{bis}*, Madame se déclare, à la lettre, «profanée») n'en sont évidemment pas exclus: entachés de culture, leur difficulté à composer avec elle sera d'autant plus grande. La Trinité donnant lieu à la Bête, dans les *Bédouins* (Bête nourrie du cœur de la Terre et résultant d'une fusion que le Soleil a rendue possible: vieux couple là aussi), est une réponse inquiète aux «two thousand miles of wire» que constitue la voie ferrée, mais une réponse culturelle tout de même. D'où, sans doute (entre autres), son caractère monstrueux. Et d'où, également, le rêve qui s'énonce dans les deux récits parallèles à cette histoire: celui qu'«un jour», il sera possible de grimper, vivant, au totem que les Anciens ont érigé «pour guider leurs enfants jusqu'à Eux» (laissant sur terre les sorciers et leur colère), ou celui de «pêcher la lune», tel le jeune moine qui «marchait, marchait, ne marchait pas», sur une route circulaire entre Kyoto et Osaka, à la fois toujours en mouvement et toujours (déjà) là.

Face à un Weulf solaire («mein Vater, die Sonne») et à une Michaela aérienne (ce «petit colibri», dans le rêve du jeune moine, réussit à s'envoler du cerisier vers lequel se dirigent les deux troupes ennemies), le personnage de Flip est à la fois le plus «terrestre» et le plus marqué par une tradition sacrée. Forgé en outil «à faire le bien», Flip reçoit de son maître son existence, sa nature («Tel je te fais, et tel seras-tu») et son savoir, héritage qu'il devra perpétuer («Je te dis tout cela dans

l'intention que tu fasses tiennes mes paroles »). Cette transmission du Verbe et de la connaissance, faite par un nouveau type de démiurge, est impuissante devant le nouveau Dieu qui se manifeste, occupé moins de Création que de destruction: « *two thousand tons of steel* », deux mille tonnes également de foi aveugle en la Victoire, après deux mille ans d'attente. « Fumée et martèlement de l'acier » (26^{bis}): le « *holy father* [...] *is back to earth* ».

Il n'est pas innocent, bien sûr, que le remplaçant du Messie porte le nom du rêve américain qui a déjà évacué depuis longtemps (capitalisme oblige) le caractère religieux de l'événement qu'il souligne. Santa Claus se dresse à présent en pleine gloire, chef incontesté du royaume de la vitesse et de la puissance, et ayant sa patrouille d'apôtres qui comprend même un « traître », élément dissident dans toute cette implacable uniformité. Les hélicoptères, formant un ensemble d'une soumission fanatique terrifiante à ce « *black father* », ne désirent rien d'autre que de se tenir prêts, sous ses ordres, à tuer. De l'autre côté le scénario est bien sûr le même, et les forces sont égales. « L'Opération Goliath et Goliath » place en face de Santa Claus l'opposition personnifiée à l'idéal américain: l'autre train répond au nom de code de Staline (on se souvient peut-être que ce surnom veut dire « homme d'acier ») et son quartier général, *sinophone*, à celui de Lénine.



L'affiche des *Bédouins*: le monstre y domine un désert liquide dans lequel sombre une image caricaturale de la liberté. Graphisme: PRZY SIEZNAK.

dans toutes les langues

« Entourée de baromètres polyglottes », la Michaela des *Bédouins* évoque son passé de cantatrice « morte dans toutes les langues », et dont la mort chaque fois croulait sous le vacarme de l'orchestre. Le vacarme ici est à entendre à plusieurs niveaux. C'est, au sens large, celui de l'écriture des deux pièces, de ce déferlement d'idées, d'anecdotes, de commentaires, de tons, de discours. C'est également celui du langage, avec son cortège de langues plus ou moins dérivées et d'accents, et celui des langages, scientifiques (nucléaire, électronique, médical...) ou artistiques. C'est enfin le vacarme ponctuel de la représentation (des *Bédouins*), où un éventail de percussions permettait à l'auteur-interprète (l'homme-orchestre) d'annoncer chaque changement de personnage, de ponctuer les dialogues créés de la sorte et de matérialiser la menace qui planait au-dessus de tout cela. La densité des textes, leur matière touffue, voire anarchique, ce criblage de références et cette surenchère verbale s'incarnent dans la confusion linguistique qui semble régner parmi les personnages, et dont l'effet dissonant, même humoristique, est manifestement calculé. « J'ai passé, avec Tazio, un merveilleux été. Nous fumions au samovar en lisant *Tintin au Congo* en serbo-croate. Il me traduisait. En russe. » Cette phrase de 26^{bis} devient presque la réalité des *Bédouins*, où l'on parle du pseudo-russe (sauf pour deux noms aisément reconnaissables: Joseph Djougachvili et Vladimir Oulianov), du pseudo-chinois, un peu de vrai allemand, de l'anglais et du français avec

divers accents, de l'italien au québécois. De cette cacophonie ressort la constatation que fait Madame, qui, « bien [qu'elle] parle encore sept langues et en comprenne sans peine dix de mieux », avoue: « la précision des mots m'échappe... »

l'impasse

Si 26^{bis} apparaît au premier abord comme le théâtre du privé, devant les *Bédouins* qui serait celui du social, les deux termes, bien sûr, s'imbriquent. L'apocalypse des *Bédouins*, avec ses deux mille tonnes d'acier galvanisé, projette à outrance le désordre intérieur du narrateur comme la maison de Madame, « tout au bout de l'Impasse », est élevée fantasmatiquement au rang de forteresse guerrière.

Aussi ses « somptueuses moquettes » sont-elles « destinées à étouffer les sons et les vies ». Irrémédiablement seule (« le plateau serait désert (ni décor ni accessoires), si ce n'était de Madame », indique l'auteur au début du texte), elle monologue. Et c'est ce que font tous les personnages des *Bédouins*, qui jamais ne communiquent entre eux, sauf par machinerie (et ses codes) interposée (« Lutin Vert appelle Père Noël. Me lisez-



Cette image sur l'affiche des *Bédouins* provient d'une autre affiche, celle du spectacle *It's Fun to be Free*, du groupe Fight For Freedom, Inc. La musique était de Kurt Weill, et le spectacle s'intégrait à une vaste campagne en faveur de l'entrée en guerre des États-Unis... Photo tirée de *The Unknown Kurt Weill, recollection of forgotten songs*, chanté par Teresa Stratas, sous étiquette Nonesuch Records.

vous? »). Machinerie de plus en plus inopérante à mesure qu'avance le spectacle et que les brouillages s'accumulent, interférant même dans l'identité des interlocuteurs (« *I read you, Little Red Riding Hood* », se fait répondre Lutin Vert — car chacun ici parle sa propre langue, autre avatar du « chacun pour soi »). Weulf se remémorant Greta, sa dernière conquête, évoque exactement la même expérience: en dansant, ils ne se voyaient l'un l'autre que dans des glaces, lorsque même leur reflet n'y était pas masqué par autre chose — en l'occurrence, ici, des « cactus ».

Cette « sécheresse » des relations, cette solitude incontournable, Madame les note avec ironie (« Il y a des siècles que je n'ai vu une rupture qui brise plus qu'un bail. On ne se fracasse plus le cœur, on s'éloigne un ligament en redescendant le réfrigérateur »), Weulf et Greta la vivent (« Sois forte, mon amour. La chambre est payée jusqu'à demain »), mais tous en ressentent une profonde blessure. « On m'a menti », s'écrient tour à tour les trois principaux protagonistes des *Bédouins*. Surtout Weulf qui, troublé, se rend compte que le désir de faire le bien passe par le « besoin de quelqu'un qui souffre. . . » Concluant par un « Nous mourrons donc à trois, ce siècle, ce monde et moi, de n'avoir pas su nous faire comprendre », la princesse s'entoure de « troupes » pour mieux cacher la désolation qui règne en son palais, pour s'éviter le mépris du monde, dans une réelle panique de voir ses « murs » défoncés et sa faiblesse « visitée », « investie », « violée », bref offerte en spectacle.

on me voit

Même bardée de serrures et soigneusement barricadée, Michaela Droussetchvili Tetriakov se déclare sans défense. L'autre Michaela a la même soif de se tenir hors de portée de la foule, voire de celle de ses adulateurs. Lorsqu'elle se sent touchée par une main étrangère (Flip, myope, l'a atteinte sans la voir), c'est exactement comme si elle venait d'être blessée à mort. Et la longue litanie durant laquelle elle hurle sa douleur sera interprétée par Flip comme étant un cri de haine — d'ailleurs pour Michaela, Flip étant un monstre, sa laideur ne peut qu'être elle-même un gage d'aversion. Cette « paranoïa » exacerbée (reproduisant l'image des deux groupes de soldats qui « sans se connaître pourtant se détestaient ») s'appuie moins sur la haine que sur la peur, une peur qui tremble d'appeler à l'aide parce qu'elle n'en espère pas vraiment. Ainsi Weulf, dans l'ombre, qui tombe en déroute lorsqu'il se rend compte que le soleil l'éclaire: « *Das Licht!* [. . .] On me voit! » De plus en plus tragiques, *26^{bis}* et les *Bédouins* sont de véritables textes paniqués, qui avancent inexorablement vers un gouffre et qui en mesurent avec horreur l'étendue exacte. Le masque dont se sert René-Daniel Dubois, par intermittence, dans les *Bédouins*, semble d'ailleurs servir moins à suggérer un personnage qu'à le protéger, à le préserver des regards (qu'il quémande par ailleurs) jusqu'à ce qu'il décide de quitter lui-même les ornements derrière lesquels il se camouflait.

« strip by strip »: c'est l'auteur qui vous parle

Les personnages des *Bédouins* et de *26^{bis}* peuvent bien sûr être vus comme autant de ces ornements. Dans *26^{bis}*, le personnage de Madame cède de plus en plus sa place à l'Auteur (d'ailleurs nommé au premier rang dans le sous-titre: « Texte

Le recours au masque s'espacera de plus en plus (pour finir par l'abandon complet): « mise à nu de la souffrance », mise à nu de l'acteur, mise à nu de la parole. Ce dépouillement de tout ornement était annoncé par Madame, dans *26^{bis}*, sous sa forme ironique habituelle: « C'est fou ce qu'il peut y avoir d'acteurs au crâne rasé, sur les scènes, ces temps-ci. . . avec un peu de chance et de persévérance, ils seront encore à la mode au bon moment! » (p. 70.) Photo: Normand Bastien.

sournois en un acte (et de nombreuses digressions [sic]) pour un auteur, une princesse russe et un valet»), qui s'approprie le texte avant même que ce dernier ne débute officiellement, qui intervient par la suite dans le discours de son personnage (en lui faisant commenter ses difficultés à lui quant à l'écriture de la pièce et quant à sa vie privée), et qui prend lui-même la parole, enfin, énonçant avec gravité ce sur quoi il a fait jusque-là ironiser «la Russe» et ce sur quoi il la fera gloser ensuite, lui permettant de faire du métatexte et, donc, du deuxième degré (ce dont elle n'avait en principe «pas le droit»).

Cet Auteur, dans 26^{bis}, est confondu de façon nette avec René-Daniel Dubois (*Panique à Longueuil* et *Adieu, docteur Münch* sont nommées, entre autres), tout comme les personnages des *Bédouins*, forcément, de par les miroitements nombreux des uns aux autres et de par le fait que, en plus d'avoir écrit leur texte, l'auteur les interprétait tous sans exception. La représentation se dépouillait ainsi, graduellement, de son baroquisme flamboyant, de tout ce qui s'éloignait de l'essentiel, de tout recours aux «vertus digestives» de l'humour, et elle atteignait à une sorte de mise à nu de la souffrance et à une sincérité dans l'impudeur difficiles à supporter. «*All the spots on me! On me. Facing you.*» (26^{bis}) Absent, fabulé, remémoré, l'interlocuteur ultime de René-Daniel Dubois importe finalement assez peu. Sous la figure opaque de l'Amant, une multitude de degrés d'écoute peuvent exister, la chose essentielle étant le geste de dévoilement par lequel l'Auteur tient à manifester sa présence souffrante, sa pensée meurtrie, sa sensibilité écorchée.

«Then I will strip. Strip for you alone, all these figures frozen in the middle of their actings like human being[s]. I will strip for you. Piece by piece. [...] First, my name. And then my silence. And the distance that lies between my name and my silence. My dizziness. My crazyiness. That are still dressing me. [...] I am telling you that I will leave all my clothes, cloaks, gloves, dressings, for you. Do you understand that? That I will stand completely naked in front of you! And that I already know that it will not be enough. That I will have to strip my skin as well... Strip by strip.» (26^{bis}, p. 66-67.)

«pitié pour la vie»

Jeune moine amoureux des astres, attentif au plumage du colibri mais surtout à son chant, l'Auteur a la même démarche d'immolation de la Beauté (détourner la colère des dieux...) que ses personnages. L'Étranger dont elle a senti le regard peser sur elle, Michaela l'a accusé de vouloir profiter de sa pureté afin de faire de son trépas un «moment d'éternité» pour le public. Ce moment d'éternité, la démarche de Dubois y aspire avec toute la hâte que commande le désastre du monde. Les *Bédouins* étaient rythmés, en plus des tambours et des autres percussions, par le retour lancinant d'un avertissement, soit le temps qui restait avant que l'opération n'arrive à son terme: dix minutes, neuf minutes, huit minutes... Née de la mort et de la douleur, la fusion qui clôturait la représentation avait beau donner naissance à une Bête informe qui pouvait enfin dire: «Je suis», cette existence monstrueuse et indisciplinée n'en était pas moins soumise au train qui passe. «La vie est ce combat sur lequel le temps ne revient pas»: d'où le caractère compulsif de ce spectacle, d'où l'urgence qu'il crie à pleins poumons. Dans 26^{bis}, l'univers feutré que s'était tissé l'imaginaire de Madame prenait, par la bouche du Valet, un raccourci tout aussi saisissant et pour en arriver aux mêmes fins: «Le service de madame. [...] Quarante-deux landaus de fleurs, au service de madame. [...] Madame, le service de madame est avancé.»

Cette situation de crise, personne n'en est responsable, et personne n'en tirera



profit: l'Opération Goliath et Goliath ne peut avoir de vainqueur. Aussi la lassitude et la détresse sont-elles les mêmes partout. Implorant les spectateurs de bien vouloir mettre fin à la représentation en lui ôtant la vie, Madame/l'Auteur termine son parcours en disant: «Souhaitez-moi bonne nuit.» Après la *rencontre finale des Bédouins*, de la même façon (choc ou fusion qui rassemble tous les personnages, au besoin en les fracassant les uns contre les autres), l'auteur/narrateur, à la suite d'un bilan qui n'en est pas un («*Who lost? Who won? You don't know. . . We do. But we won't tell you. We don't need. We don't want witnesses of our weaknesses*»), renvoie le public à sa propre histoire: «*Go home. Bonsoir.*»

Et la fin de cette représentation aura évoqué à sa manière le chant du cygne souhaité par (les deux?) Michaela, et non obtenu (ni par l'une ni par l'autre): une fin sans orchestre, sans bruit, entourée d'un silence étonnant tout à coup, qui ne livre même plus un chant mais l'essence pure d'une sonorité à l'avenir inquiet; une fin *a capella* pour la seule voix humaine tandis qu'elle se fait encore entendre.

diane pavlovic